Rok I. Lwów, 15. Stycznia 1919. Nr. 8.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . .	24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . .	12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . .	6·—

Z DUSZY NARODU.

II.

Pod hasłami romantyzmu.

Zbratania się artysty z pieśnią ludową dokonał dopiero romantyzm w początkach XIX. wieku. O tejże zaś pieśni i jej stosunku do muzyka największy nasz romantyk Adam Mickiewicz następujące słowa powiada:

„Muzyka narodowa, ludowa, jest zbiorem mnóstwa tonów wydobytych przez natchnienie muzyczne z dusz narodu. Skądże pochodzi to natchnienie muzyczne? Słusznie owe tony oddzielne wydobywające się nagle i niespodzianie z piersi natchnionych, nazwano „motywami“. *Motivum* jest to coś, co sprawuje ruch, nadaje popęd, jestto pierwiastek ruchu. Sama fizyka przyznaje, że ruch nie jest rzeczą materjalną, pierwiastek ten więc musi mieć miejsce poza materją, motywa nie mogą pochodzić ani z materji, ani z pojęć oderwanych, są ideami. Dlatego muzycy bardzo uczeni bywają bardzo ubodzy w motywa, szukają ich pod drzwiami karczmy, podsłuchując wiejskiego skrzypka“.

Ten „bardzo uczony“ muzyk Mickiewicza podsłuchujący karczemnego grajka, nie jest zatem czem innem, jak symbolem wskazanego poprzednio procesu zasilania się świadomości u źródeł siły elementarnej, nieświadomej. Jednakże dokładniejsze określenie uważamy tu za niezbędne. Bo nie każdy „bardzo uczony“ muzyk bywa bardzo ubogi w motywa i nie każdy, co podsłuchuje wiejskiego grajka, czyni to z powodu niedostatku własnych motywów. Do rozwiązania zatem kwestji zbliżymy się dopiero po rozważeniu, co w muzyce ludowej pociągało wielkich artystów-kompozytorów. Zarówno Haydn jak Beethoven byli to bezsprzecznie muzycy nietylko o wielkiej wiedzy, lecz i o niewyczerpanym zasobie pomysłów własnych. Jeżeli tedy, używając niekiedy motywów ludowych, nie uczuwali potrzeby wchodzenia całkowicie w ich świat, to dlatego, że wyrósłszy na gruncie klasycyzmu, uważali ów motyw ludowy jedynie za okaz etnograficzny, za *curiosum* po części, a już co najwyżej za temat świeży, wdzięczny i podatny do opracowywania. Haydn, mimo, że był synem wiejskiego kołodzieja, a Beethoven mimo swych znanych republikańskich zasad, żyli przecież zdala od ludu. To też melodja ludowa wygląda u nich poniekąd jak wiejska dziewczyna, co w niedzielę do miasta przybywszy, ustrojona w kolory odświętne, daje się oglądać ciekawym, stara się nie razić nikogo swojem zachowaniem, gości niedługo i wraca coprędzej do domu.

Co do Beethovena w szczególności, to wspomniane już poprzednio „Pieśni szkockie“, podobnie jak i zamiar opracowania zbioru „*Chansons de diverses nations*“ mogłyby może jakąś wątpliwość nasunąć. Ale rzecz się ma przeciwnie. Beethoven umiał się wprawdzie genialnie wczuć w charakter tych melodyj i wmyśleć w ich poetycką treść, utworzył też w nich niezaprzeczenie szereg rzeczy pięknych i w swym rodzaju mistrzowskich; lecz momentu omawianego nie miał intencji w sobie wywołać. Znakomity biograf jego A. W. Thayer*) stwierdza to jak najwymowniej słowami: „Żałować wypada, że nie było mu dane wstąpić w głąb ojczystych źródeł pieśni ludowej, nęciła go tylko obca nuta“.

Najbliżsi w Niemczech następcy klasyków: Schubert i Weber odczuwali już pieśń ludową inaczej, mimo że do podsłuchiwania wiejskich muzykantów nie zmuszał ich również ani przygniatający ciężar uczoności, ani też myślowy niedostatek, byli to bowiem kompozytorowie bogaci we własne oryginalne pomysły, a przytem niezmiernie płodni, zwłaszcza Schubert. Wszak na twórcę „Erlköniga“ wiedza spływała lekko podobnie jak natchnienie, a prosta i pogodna natura wskazywała mu wyraźnie drogę, którą poszedł jako twórca. Podsłuchując wiedeńczyków w przedmiejskiej winiarni, lub w cieniach Wienerwaldu, czuł się Schubert wśród swoich i sobie równych, podobnie jak oni tonął z lubością w dźwiękach walca, i nie same tylko motywy, lecz całą duszę tej muzyki pełną wchłaniał piersią. Ona mu dawała nastrój, ona mu dawała impuls, a niewątpliwie nawet pomysły czy motywy; on zaś w poczuciu uzdolnienia i bogactwa swej wyobraźni korzystał z tego, nie aby ten lub ów okaz przenieść w dziedzinę sztuki i umieścić w jakiejś gablotce, tylko aby całą prostotą pieśni ludowej oraz wdziękiem jej i słodyczą przepoić własną twórczość, a nawet pozyskać dla niej ten lub ów typ melodji. W artystycznych też jego rękach „Deutscher Tanz“ czy „Landler“ przybrały miękką i powabną formę, czyli, jak się wyraża jeden z biografów Schuberta „pospolity „Heuriger“, którym się raczył ludek wiedeński, stał się dzięki jemu szlachetnem i wytwornem winem“. W ten sposób w miejsce dawnego menueta arystokratycznego tańca salonów, wprowadził ludowego walca, czyniąc z gminną muzyką to, co romantycy w literaturze uczynili z poezją ludową.

Do Schuberta zbliża się wielce Karol Marja Weber. I jemu również obcą była wszelka pedanterja, lubił na słuchaczy oddziaływać dorażnie i tworzyć sobie szorokie koła audytorjum. Spoglądał tylko na wszystko objektywniej, jakby przez szkła teatralne, bo lubił w swej muzyce znaczną domieszkę patosu i efektownej błyskotliwości. Ale zasadniczym tonem jego twórczości była również melodja popularna, niezbędna do wydobycia barwności obrazu scenicznego; bez niej też cała literacka i teatralna romantyka epokowego w dziejach opery „Wolnego strzelca“ istniećby nie mogła. Tu po raz pierwszy z podaniem i postaciami z ludu zeszła się na scenie melodja najprostsza, jaką sobie wyobrazić można, melodja lendlera; tu dały się słyszeć piosnki, których naiwność lub rubaszność nietylko nie potrzebowała już żadnych ornamentów, aby wejść na scenę, lecz przeciwnie, sama w sobie była celem a nawet punktem atrakcyjnym.

I z tą to chwilą dopiero, gdy kompozytor jako syn tej samej ziemi uczuł się wzruszony melodją swej rodzimej pieśni, gdy zapragnął zespolić swą twórczość z bezimienną twórczością ludu, gdy mu się ona niezbędną dla wyobraźni jego kompozytorskiej okazała, z tą chwilą dopiero można mówić o zbrataniu się artysty z pieśnią ludową.

Świadomie czy instynktownie, szedł Schubert i Weber za hasłami nietylko romantyki, lecz i idei wolności narodowej, rozbrzmiewającej żywo i głośno w pierwszych dziesiątkach XIX. wieku; uczucie też narodowe okazało się wówczas jednym z najsilniejszych pierwiastków twórczych. Pierwiastek ten pozostający wiekami w ukryciu, w wyższem napięciu i w głębszem indywidualnem odczuciu, nie był znany ani arkadyjskiemu Mozartowi, ani pobożnemu a pełnemu lojalności twórcy Hymnu cesarskiego, ani wielkiemu Beethovenowi, który ogarniał fantazją swą najogólniejsze przestwory: przyrodę, ludzkość, wszechbyt boskiej istoty. Byli tedy ci dwaj kompozytorowie heroldami nowych kierunków i po nich to dopiero zabrzmiały w całej pełni dźwięki muzyki narodowej rozmaitych typów: romańskich, słowiańskich, skandynawskich, których barwy snuły się przez całe XIX. stulecie. I czyżby je kto pragnął usuwać wobec innych haseł odzy-

*) A. W. Thayer. „L. v. Beethovens Leben“ w opracowaniu niemieckiem H. Deitersa T. IV. str. 133.

wających się z obecnego odmętu? Nie, uwierzyć w to trudno!

Polska powołała w tymże czasie co inne narody, pieśń swą do wolności i życia nowego. A pieśń ta wyrosła wysoko i zajaśniała godnością przedtem nieznaną na widowni społecznej, przybrała kształty postaci jakoby żywej. I ona to z wdzięczności za swobodę, wychowała narodowi największe jego chluby: Fryderyka Szopena i Stanisława Moniuszkę. Poprzednicy Szopena: Stefani, Elsner, Kurpiński i inni wchodzili w łączność z polską pieśnią ludową w sposób jeszcze na pozór ściślejszy niż on, gdyż jak wiadomo, używali w operach swoich często i obficie motywów ludowych. Ale nie mówiąc już o różnicy między jego gienialnością a ich chociażby nawet wysokiem uzdolnieniem, u Szopena jedynie odnajdujemy ów moment psychiczny i artystyczny zauważany poprzednio u Schuberta, a właściwy w szczególności twórczym duchom romantyzmu.

St. Niewiadomski.

ARRIGO BOITO
i jego znaczenie dla opery włoskiej.

Do rzędu wybitnych muzyków zeszłych ze świata w okresie wojennym, należy także Arrigo Boito, osobistość wysoko ceniona we Włoszech, nie tyle z powodu utworów muzycznych, ile z powodu niezwykle światłego umysłu, szerokich poglądów na sztukę i ducha szczerze postępowego.

Urodzony w Padwie w r. 1842, studjował muzykę w Medjolanie u Mazzucata, następnie odwiedzał Paryż dwukrotnie, bawił pewien czas w Niemczech i w Polsce, którą jako syn Polki (Józefy Radolińskiej) pragnął poznać, i osiadł wreszcie w Medjolanie, związany stosunkami z całą elitą tamtejszego świata muzycznego. Zawsze ruchliwy i czynny, a sztuce cały na usługi oddany, działalność swą w kilku rozwinął kierunkach: komponował, pisał nowele I poezje, zajmował się żywo teatrem i sztuką dramatyczną, a jako wyborny znawca sceny i pomysłowy a biegły pracownik pióra, tworzył libretta dla Verdiego, dla wybitnych włoskich współczesnych muzyków i oczywiście dla samego siebie. Dwie ostatnie opery Verdiego „Otello“ i „Falstaff“ zawdzięczają mu niewątpliwie nietylko pełne wartości literackiej teksty, lecz w znacznej części także i nowoczesną swą formę, chociażby główna inicjatywa układu wychodziła od kompozytora a nie od librecisty. Ale Tobia Gorio — taki był anagram, którym się Boito jako librecista posługiwał — pisał nie tylko dla Verdiego: Ponchiellemu ułożył efektowną „Giocondę“, Facciowi „Hamleta“, Mancinellemu „Ero e Leander“, Palumbie „Alessandro Farnese“ a Coronarowi poetyczne „Tramonto“.

Dobytek kompozytorski Boita nie jest wielki, oprócz bowiem kilku kantat (Le sorrelle d' Italia, Oda do sztuki i inne), napisał trzy opery t. j. „Mefistofelesa“, „Nerona“ i „Orestiadę“, wystawioną jednakże była tylko pierwsza z nich i obiegła świat cały, gdy tamte dwie z pracowni kompozytora nie wyszły, powstrzymywane skrupulatnym krytycyzmem autora, który pozwalał wprawdzie dziennikarzom całego świata na wywiady. notatki i reklamy, ale ostatecznie nie zdecydował się po „Mefistofelesie“ wypuścić na scenę rzeczy, których powodzenia, a może nawet i istotnej wartości nie był pewien. Ta wstrzemęźliwość Boita, świadczy nietylko o jego przezorności autorskiej bardzo pochlebnie, lecz i o poczuciu estetycznem, które z biegiem życia wzrastało u niego i doskonaliło się widocznie.

Krytyk czeski Nejedly w rozprawce swojej o kompozytorze „Mefistofelesa“ („Smetana“ Hudebni list Nr. 1) powiada, że Boito ma tę zasługę, iż po rzekomem zejściu Verdiego z drogi czysto włoskiej a wstąpieniu na francuską, zachęcił Włochów do stworzenia muzyki narodowej i że mu się to powiodło mimo niezbyt wielkiego, a w każdym razie nie genialnego talentu, jakim przecież dość silnie umiał przemówić. Twierdzi też dalej, iż głównym tym czynnikiem był serdeczny „spokój, przy pomocy którego można jedynie wyswobodzić sztukę z braku samodzielności“. O ile na to ostatnie zdanie zasadniczo zgodzić się można, o tyle znowu mniej na skreślenie stosunku Boita do Verdiego i innych włoskich kompozytorów. Verdi miał wprawdzie okres pewnej francuskości wówczas, gdy z Paryżem w bliższe zetknięcie wchodził, pisząc dla Francji „Don Carlosa“. Ale pytanie to wielkie czy „Otello“ lub „Falstaff“ są istotnie powrotem do czysto włoskiej muzyki? Podobnie ma się sprawa i z kompozytorami włoskimi okresu poverdiowskiego; który z nich bowiem może się nazwać naprawdę wolnym od wpływów obcych? Leoncavallo z pewnością nim nie jest, a tem mniej Puccini; pozostaje zatem tylko Mascagni,

którego Włosi istotnie uważają za jedynego obecnie kompozytora narodowego. Cała charakterystyczna włoska jaskrawość barw, dosadność wyrazu, siła dramatyczna, jest w nim bardzo podobna do dawniejszego Verdiego, z uwzględnieniem oczywiście nowoczesnej harmonji i nowoczoczesnych wymagań sceny. Rzecz prosta, że Mascagni pod względem gienialności nie sięga Verdiemu nawet do kolan, mimo to on jeden może do pewnego stopnia nazwać się spadkobiercą wielkiego narodowego kompozytora.

Czy wszakże Arrigo Boito istotnie miał wpływ na tę ewolucję, to pytanie, na które twierdząco nie można odpowiedzieć. Jeżeli bowiem niema wątpliwości, że był on gorącym patryjotą, to przecież zaprzeczyć trudno, iż postępu dla muzyki włoskiej szukał nie we Włoszech. Już sam wybór Mefistofelesa" wskazuje u jakich źródeł pragnął zaczerpnąć wątku do przeprowadzenia swej myśli. Göthe pociągał go całą siłą ku sobie, a zamiar napisania dramatu muzycznego na tle „Fausta", nie dawał mu spokoju dlatego, iż Boito odczuwał z przekonaniem słuszność zarzutów czynionych Gounodowi z powodu jego „Fausta", oczywiście słuszność z punktu widzenia niemieckiego. Fakt, że Boito zbliżył się więcej do Goetego niż Gounod (?), nie dowodzi wprawdzie, iż utwór włoskiego kompozytora stoi wyżej od utworu francuskiego (w Gounodzie tkwi rdzenny muzyk, wytworny mistrz formy — gdy Boito przy całej swej inteligencji przeważnie szuka dosadnej charakterystyki i dekoracyjnych efektów; nie rozporządzając nawet wyższą jakąś techniką kompozytorską), ale dowodzi natomiast niezaprzeczenie, że w „Fauscie" szukał nie romansu jedynie i nie fabuły wyłącznie, bo pociągały go ustępy tegoż filozoficzne, od których Gounod najwidoczniej stronił, zupełnie zresztą słusznie.

I z tego właśnie poznać można wyraźnie intencje Arriga Boita, nie już tylko w tym jednym wypadku, lecz wogóle w całym jego stosunku do sztuki. Pragnął on wyrugować całą bezmyślność i banalność dawniejszej włoskiej opery, wzmocnić jej wyrazistość i dramatyczność, wzbogacić malowniczość orkiestry, w czem zaś wszystkiem raczej wpływ idący od północy należałoby odczuwać, niż wpływ jakiejś konieczności rdzennie narodowej. A jeżeli w wyborze pomysłów melodyjnych nie był zawsze szczęśliwy, wskutek czego słyszymy w „Mefistofelesie" wiele trywialności muzycznych nie licujących z aspiracjami wysoce inteligentnego literata, to przecież objawu tego nikt nie będzie przypisywać dążnościom kompozytora do stworzenia (czy też powrotu) stylu narodowego!? Chyba więc za „konieczność" będziemy uważać ambitne dążenie sztuki włoskiej do zajęcia wyżyn tych samych, na których stanęła środkowo-europejska sztuka.

Na jedno wszakże zgodzić się należy, to jest na dodatniość wpływu Boita. Duch jego postępowy szukał dla całej sztuki włoskiej dróg nowych, na których twórczość mogłaby się rozwijać. A jeżeli Włochy po zejściu Verdiego, nie mogą się poszczycić geniuszem równej miary, to już niczyjej w tem winy nie ma; gdyż pojawianie się gieniuszy, leży poza mocą poszczególnych, chociażby najdzielniejszych pracowników, krzewicieli kultury i pedagogów.

St. Niewiadomski.

PRZEGLĄD CZASOPISM.

I.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 2.

Friedrich Behn: Lutnia w starożytności i we wczesnem średniowieczu (Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter, str 80—107.). Na podstawie 27-miu zabytków archeologicznych i archiwalnych (z których najdawniejszy pochodzi z połowy 2-go tysiąclecia przed Chr., a najpóźniejszy z X./XI. w. po Chr.), śledzi autor rozwój budowy lutni i gry na tym instrumencie. Kolebką lutni jest Azja, prawdopodobnie Mezopotamia, skąd stopniowo rozpowszechniła się lutnia po krajach śródziemnomorskich, a dalej i po Europie zachodniej i środkowej. Mimo że materjał zabytków jest dość skąpy, stwierdzić można już w starożytności istnienie trzech typów lutni, różniących się kształtem i sposobem gry. Z dwu typów lutni starożytnej rozwinęły się skrzypce i lutnia epoki renesansu, z trzeciego gitara.

Robert Handke: Badania nad rozwiązaniem problemu „Benedictus" w Requiem Mozarta (Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem, str. 108—130.). Drogą estetyczno-teoretycznych rozważań dochodzi autor do ustalenia kwestji, że Benedictus — a także i dalsze części Requiem — są autentyczną kompozycją Mozarta i redukuje do minimum kompozytorski współudział Süssmayera*), któ-

*) Franz Xaver Süssmayer (1766—1803); twórca oper

remu nawet wybitni biografowie Mozarta w znacznej części kompozycję tę przypisywali.

Karl Weinmann: Poprzedziciel pieśni „Stille Nacht, heilige Nacht“ (Ein Vorläufer von „Stille Nacht, heilige Nacht“, str. 130—137.). Omówienie nieznanego dotąd „Pastorale“ Cimarosy*) do łacińskiego tekstu: *Quid tardi et somno opressi.* Pastorale to, pełne naiwnego wdzięku, jakby kołysanka dla nowonarodzonego Dzieciątka Jezus, wykazuje bardzo wiele podobieństwa do niemieckiej pieśni Bożego Narodzenia: „Stille Nacht, heilige Nacht“, skomponowanej w r. 1818. Weinmann neguje jednakże możliwość wpływu Cimarosy na autorów tej pieśni. (*B. W.*)

II.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 3.

Curt Sachs: Róg kozicy (Das Gemshorn, str. 153—156.). Krótki szkic do dziejów instrumentu, z którego dziś pozostała tylko nazwa, oznaczająca piszczałkę o ostrym głosie rogu, w pierwszym manuale organów.

Albert Leitzmann: Studja nad Beethovenem (Beethovenstudien, str. 156—164.). Egzemplarz „Westöstlicher Divan“ Goethego, zachowany w spuściźnie po Beethovenie, pełen znaków: podkreśleń, zakreśleń, wykrzykników, robionych ręką Beethovena, jest przedmiotem tego studjum. Znaki, świadczące o uczuciach czytającego, pozwalają psychologowi wniknąć w głąb nieznanego życia psychicznego Beethovena.

W. Sattler: Znaczenie Akademji śpiewaczej w Berlinie dla rozwoju Schleiermachera**) pod względem liturgiczno-muzycznym (Die Bedeutung der Singakademie zu Berlin für die liturgisch-musikalische Entwicklung Schleiermachers, str. 165—176.). Przedstawienie stosunków, jakie łączyły z Akademją berlińską Schleiermachera, daje materjał do wniknięcia w istotę nauki tego teologa, pedagoga i filozofa, który twierdził, że muzyka „z natury swej jest najlepszem przygotowaniem do religji“ i przypisywał muzyce wielką wartość, jako środkowi wychowawczemu.

Ernst Kurth: Uwagi w kwestji stylistyki i teorji kontrapunktu (Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts, str. 176—182.). Odpowiedź polemiczna na krytykę Riemanna (por. Gazeta muzyczna, 5/6.).

Heinrich Kaspar Schmid: Nowoodkryty kwartet Franciszka Schuberta (Franz Schuberts neuentdecktes Quartett, str. 183—188.) Analiza i ocena kwartetu, młodzieńczej kompozycji Schuberta z r. 1814, znalezionego w Zell am See w r. 1918.

R. Hohenemser: O zgodności tonacji przy plagiatach (Über Gleichheit der Tonarten bei Entlehnungen, str. 188—193.). Według twierdzeń etnologji cechy istotne wytworów kultury różnych narodów mogą być zupełnie zgodne, mimo że wytwory te powstają niezależnie od siebie; cechy nieistotne natomiast wskazują na wpływ lub zależność wzajemną. W dziedzinie muzyki absolutna wysokość tonu jest cechą nieistotną: melodja w istocie swej się nie zmieni, choć ulegnie transpozycji. Absolutną wysokość tonu przyjmuje autor za kryterjum do rozstrzygnięcia, czy dwie jednakowe względnie podobne myśli muzyczne powstały niezależnie od siebie, czy też jedna z nich wywołała powstanie drugiej. Tego rodzaju rozstrzygnięcia dają możność określenia, czy dwie indywidualności muzyczne zbliżają się tylko do siebie, choć wpływ jednej na drugą jest wykluczony, czy też i o ile jedna korzystała z drugiej. Powrót tej samej lub podobnej myśli muzycznej w tej samej tonacji jest zjawiskiem bardzo częstem, co łatwo wytłómaczyć tem, że muzycy przeważnie mają słuch absolutny. Myśl przeto zapamiętaną powtórzą zawsze w tej samej tonacji, i naodwrót pewna obrana przez nich tonacja może łatwo wywołać w ich pamięci powrót zapamiętanej dawniej myśli w tej właśnie tonacji. — Szereg przykładów illustruje wywody autora. (*B. W.*)

III.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 4.

Albert Thierfelder: Nowo znaleziony papyrus z greckiemi nutami (Ein neuaufgefundener Papyrus mit griechischen Noten, str. 217—225.). Papyrus pochodzi z końca 2-go lub początku 3-go w. po Chr. i zawiera dwie kompozycje: hymn pochwalny na cześć Apollina i pieśń żałobną żony przy zwłokach męża. Nad tekstem literackim notowane są dwie melodje, jedna wokalna, druga instrumentalna. Jest to pierwszy znaleziony zabytek z nutami greckiemi, pozwalający wniknąć w technikę kompozytorską grecką, zwaną „parafonei'n“, w której melodja instrumentalna towarzyszy wokalnej w kontrapunktycznym dwugłosie.

*) Domenico Cimarosa (1749—1800); twórca oper komicznych, muzyki kościelnej, kantat.

**) Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher (1768—1834).

(Kompozycje te opracowane przez Thierfeldera ukażą się w druku u Breitkopfla & Hartla w Lipsku.)

Hans Joachim Moser: Z badań nad rytmiką niemieckiej pieśni ludowej (Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen, str. 225—252.). Analizując niemiecką pieśń ludową (14.—16. wieku), celem rozwiązania problemu rytmiki muzycznej tej pieśni, dochodzi autor do wykrycia 3 praw: 1) izometrji, 2) polymetrji rzeczywistej i 3) polymetrji pozornej. Jeśli w szeregu sylab stale n. p. co druga jest akcentowana, wtedy całość, jaką tworzą, zbudowana jest izometrycznie. A ponieważ pierwotną formą germańskiej rytmiki muzycznej jest 4-rotaktowość, przeto izometrja możliwa jest tylko wtedy, gdy liczba sylab nie przekracza rozmiaru 4 taktów. Kiedy zaś liczba sylab jest większa lub mniejsza, następuje rozszerzenie względnie skrócenie, t. j. rzeczywista polymetrja. Gdy natomiast akcenty nie następują równomiernie i okaże się potrzeba wprowadzenia w grupie 4-rotaktowej różnej miary taktu, mamy do czynienia ze zjawiskiem polymetrji pozornej czy i izometrji notowanej agogicznie, t. j. zgodnie z akcentami tekstu. — Te trzy typowe zjawiska rytmiki pieśni ludodowej staro-niemieckiej illustruje autor obficie przykładami. (*B. W.*)

BAYREUTH W ŻAŁOBIE.

Przy gwałtownem tempie, w jakiem rozgrywa się obecnie wielki dramat światowy, przesuwają się ze zdumiewającą szybkością i dekoracje i aktorowie. Wielu schodzi ze sceny bezpowrotnie: jednych zabierają wypadki wojenne, inni zmuszeni są marnieć w antykulturalnej atmosferze. W ukryciu dożywają swych resztek dawne wielkości, w zapomnieniu giną ci, o których przed laty wiele mówiono i głośno. A już umierać, temu, co nie był politykiem, mężem stanu, wodzem, lub przynajmniej pozbawionym tronu monarchą, to w dzisiejszym czasach zaiste rzecz najniewdzięczniejsza pod słońcem!... Zaledwie się zwraca na to uwagę, że tej lub owej brak jednostki, albo, że ta czy owa instytucja zeszła z widowni. Gołosłowna wiadomość, krótka notatka, lub tu i ówdzie jakiś nieznaczący artykulik, oto wszystko, co się w takim razie dostaje wartościom kulturalnym nieraz bardzo niepospolitym. A czasem i tego nawet brak.

O takiej naprzykład słynnej miejscowości jak Bayreuth, dziś zdaje się nikt nie wiedzieć. Prawda, że na punkcie spornych niegdyś kwestyj, już trzecie dziesięciolecie po śmierci Ryszarda Wagnera (1883) przyniosło światu muzycznemu najzupełniejszą równowagę, prawda że w miejsce dawnych wstąpiły nowe hasła a Mistrz zgodnym głosem opinji całego świata kanonizowany na klasyka, przestał być przedmiotem sporów i walk. Ale na Bayreuth zwracał przecież cały świat cywilizowany uwagę jeszcze na parę lat przed wybuchem wojny, gdy się to przedstawienia odbywały i gdy tradycja sztuki wagnerowskiej utrzymywana starannie przez pozostałą rodzinę, nadawała skromnemu teatrowi na wzgórku blask większy, niż go posiadały najświetniejsze opery świata.

Zdawało się wówczas, że świetność Bayreuthu jeszcze w długie lata trwać będzie niezmiennie. Tymczasem blaski tej świątyni przygasać już zaczęły od owej chwili, kiedy to w trzydzieści lat po śmierci Wagnera, Rada państwa w Niemczech sprzeciwiła się przyznać rodzinie i nadal prawo wyłącznej własności „Parsyfala“, który stosownie do woli Mistrza miał być przedstawiany jedynie tylko w Bayreucie. Zamknięcie zupełnie teatru wskutek wojny, przyniosło dalszy ciąg procesu powolnej dekadencyi Bayreuthu. A teraz oto wypadek śmierci w domu Wagnerów nietylko cienie rzuca smętne na zapomniane miejsce dawnych tryumfów, ale i cios zadaje dotkliwy temu środowisku sztuki wagnerowskiej.

Druga małżonka Ryszarda Wagnera, a córka Franciszka Liszta, słynna ze swej żarliwości wyznawczyni idei Mistrza i równie słynna z roli, jaką w jego życiu i w losach Bayreuthu odegrała, zmarła przed kilkoma tygodniami. Skąpe wiadomości, jakie do nas doszły, nie podają nawet dnia jej śmierci. A ponieważ z powodu względów dla kobiety, nie życzącej sobie może zbytniej dokładności na punkcie wieku, żaden z leksykonów, ani żadna z notatek biograficznych pisanych za jej życia nie podawały roku urodzenia, przeto zadowolić się musimy wykombinowanemi tylko datami, z których jednak na każdy sposób wypływa, że Cosima Wagner osiągnęła osmdziesiąt z górą lat życia.

Bayreuth po raz trzeci okrywa się żałobą. Gdy w roku 1883 sprowadzono zwłoki zmarłego Mistrza, aby je złożyć w ogrodzie willi Wahnfried, odezwały się dźwięki żałobne

po raz pierwszy. W sierpniu roku 1886 złożono tamże do grobu ciało Franciszka Liszta; obecnie zaś schodzi ze świata trzecia postać im obu najbliższa, a w dziejach Bayreuthu pełna doniosłego znaczenia.

Łącząc tę postać kobiecą zarówno z imionami Ryszarda Wagnera i Franciszka Liszta jak i ze słynną miejscowością, a raczej powiedzmy wiekopomnym warsztatem nowoczesnego dramatu muzycznego, składa się już tem samem Cosimie Wagner należny, jej hołd pośmiertny. Bo całą najlepszą część istoty swojej duchowej złożyła ona bezsprzecznie na tym ołtarzu; któremu na imię Bayreuth. I chociażbyśmy w jej postępowaniu wobec Wagnera nie mogli dojrzeć poświęcenia tej miary, co u przyjaciół jego: Liszta lub Bülowa, to jednak zawsze trzeba jej będzie przyznać oddanie się wyłączne jemu i jego idei, a w danym razie i przymknąć oczy na wszystkie zarzuty czynione rodzinie Wagnera po śmierci jego przez opinję ogólną w Niemczech, odnoszące się do prowadzenia teatru w Bayreuth, który to teatr jak każdy inny, musiał także być „przedsiębiorstwem“ i mieć swoją nieuniknioną stronę kupiecką. Bo i to jest rzeczą niewątpliwą, że dopokąd jej siły starczyły, nad tradycją Mistrza czuwała i do upadku sceny nie dopuściła; a co do „Parsyfala“ to już obsolutnie takie mu zapewniła stanowisko w Bayreucie, iż o przewyższeniu poziomu artystycznego, na jakiem go tam postawiono, ani w Berlinie, ani w Wiedniu mowy być nie mogło, dzięki też czemu postanowienie Mistrza, aby „Parsyfal“ na wieki pozostał przy Bayreucie, jeżeli nie realnie, to przynajmniej w teorji okazało się zwycięskie. Głębokiego wrażenia Bayreuckiego Parsyfala żaden inny teatr nie osiągnął — to rzecz pewna.

Cosima była córką Liszta i hr. Marji d'Agoult i miała dwoje rodzeństwa: Blandinę starszą od siebie (* r. 1835) i młodszego brata Daniela (* r. 1839). Urodzona z Francuzki (hr. d'Agoult pisywała utwory literackie pod pseudonimem Daniel Stern) wychowana w Paryżu na arenie wielko-światowej, zachowała na całe życie typ francuski, jakkolwiek w późniejszym wieku podobieństwo do ojca wystąpiło bardzo żywo. Wyniosła jej postać, niezwykle wyraziste oczy, razem z silnie zarysowanym profilem i mocno siwiejącymi, rozrzuconymi włosami, robiły niemałe wrażenie na uczestnikach ostatnich „Festspielów“ w Bayreucie.

Jak to ogólnie wiadomo, pierwszym jej mężem był Hans Bülow. Zaślubiła go w roku 1858. Małżeństwo to nazywa jeden z biografów Liszta — tragicznem. I było takiem w istocie. Bülow, uczeń Liszta i fanatyczny zwolennik „nowoniemieckiej“ muzyki, przepełniony wdzięcznością dla swego mistrza, związał się węzłem małżeńskim z Cosimą bez miłości, a tylko w zamiarze pokrycia swem dobrem nazwiskiem nielegalności urodzenia, nad którą bolał głęboko jej ojciec. Ta ofiara kosztowała go jednak w dalszym ciągu bardzo dużo. Dzieląc bowiem entuzjazm swego męża dla Wagnera i jego muzyki (Bülow, jak wiadomo był jednym z najzapaleńszych, najpotężniejszych i wprost niezmordowanych szermierzy idei wagnerowskiej) Cosima, znająca Wagnera jeszcze z czasów paryskich, zwróciła cały swój afekt ku niemu, co pociągnęło za sobą najrozmaitsze, przewlekłe komplikacje zakończone poróżnieniem s.ę obu przyjcciół, rozejściem się pary małżeńskiej, a w końcu formalnym rozwodem i związkiem Wagnera z Cosimą (1870) ku żywemu niezadowoleniu Liszta. Z małżeństwa z Bülowem pozostały dwie córki Blandina i Daniela, z małżeństwa z Wagnerem troje dzieci: Isolda (* 1865), Ewa (* 1867) i Zygfryd (* 1869).

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Cosima wszystko w swem życiu podporządkowywała uwielbieniu dla Mistrza i tem się jedynie tłumaczyć daje bezwzględność jej dla pierwszego męża, o którym zresztą wiedziała że mimo wszystko pozostanie wiernym idei do końca. Podobny motyw miało i postępowanie z Lisztem, którego ostatnie chwile w Bayreucie były również zatrute obojętnością córki, oddanej ciałem i duszą przedstawieniom „Tristana“ i „Parsytala“. gdy ojciec dogorywał tuż obok. To oddanie się jej zupełnie celom Bayreuthu, zdawało się po śmierci Wagnera wzrastać coraz silniej, a wolą jej było najwidoczniej, aby skoncentrować w swem ręku wszystko, co było spadkiem duchowym po Mistrzu. Za życia jego, wpływ jej uważano za wszechwładny. Najbliżsi przyjaciele Wagnera jak Cornelius lub Tausig nazywali ją jego „wyrocznią delficką“. Nic też dziwnego, że moc swoją pragnęła zatrzymać do końca życia, i że w Bayreucie ulegał jej i Zygfryd Wagner i cała plejada wykonawców, od najznakomitszych dyregentów i śpiawaków począwszy, aż do najdrobniejszych funkcyonarjuszy wielkiej ma-

szyny. Tradycja szkoły i pamięć Męża, były dla niej bożyszczem, czuwała nad niemi niestrudzenie, a obdarzona sporą ilością energji i stanowczości, umiała nieraz zajść w tem dalej niż sama istota rzeczy wymagała, czego wymownem świadectwem pozostanie na zawsze Autobiografja R. Wagnera pod jej redakcją wydana, a wykazująca na każdej niemal stronicy jak wysoko szły ambicje tej wyniosłej kobiety.

Bayreuth ma wielkie powody okryć się żałobą. Ze śmiercią bowiem Cosimy, zmniejsza się nietylko znaczenie miejscowości jako środowiska idei wagnerowskiej, ale wyrasta prawdopodobieństwo, że owa odrębność dramatu muzycznego pielęgnowana tak troskliwie przez partję, może zupełnie zniknąć, a Ryszard Wagner pozostanie tem czem był w istocie — wielkim geniuszem muzycznym. (+)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Na wstępie zaznaczyć musimy, że z powodu przeszkód w komunikacyi, rubryka ta nie może być na razie bogatszą. Wiadomości z Warszawy dochodzą ustne tylko i wskutek tego niedokładne; podobnie i z Poznania. Kraków i inne polskie miasta o ile istnieje połączenie między niemi a Lwowem, nie mogą w tej chwili dostarczyć materjału dość interesującego, a od miast zagranicznych jesteśmy odcięci. Znaczenie Wiednia od czasu zmian, jakie zaszły w stosunku Polski do Austrji, zmniejszyło się dla Lwowa znacznie; Wiedniem nie możemy się zajmować w tym stopniu co dawniej, chyba w wypadkach donioślejszej wagi. Tych jednak ani śladu na razie. Codzienny ruch koncertowy tamtejszy, jak dotąd, nie wykazuje nic osobliwie zajmującego, więc też mimo otrzymywania o nim wiadomości, niema powodu powtarzać drobnostek, które mogły mieć wartość wówczas, gdy za godzin dwanaście można się było dostać do Wiednia na przedstawienie opery lub na jakiś doskonały koncert — ale dziś, tej wartości nie mają. Wyjazdy tego rodzaju w ogóle ustały, a jeżeli w przyszłości powrócą, to w każdym razie zmienią swój kierunek, bo zamiast do Wiednia, jeździć będziemy — do Warszawy.

W Londynie zmarł w 70. r. życia C. Hubert E. Parry, dyrektor Royal College of Music, kompozytor i wybitny uczony muzyczny, autor dzieła „The music of the seventeenth century“ (Muzyka 17-go stulecia), które stanowi trzeci tom „The Oxford history of music“.

Towarzystwo Mozartowskie (Mozart-Gemeinde) w Salzburgu zaczęło wydawać 1-go listopada 1918 pismo poświęcone wiedzy muzycznej p. t. „Mozarteums-Mitteilungen“.

W dniu rewolucyi w Berlinie, 9-go listopada 1918, strzelano również do b. królewskiej biblioteki, przyczem kule dotarły i do oddziału muzycznego. Zbiory muzyczne nie uległy zniszczeniu, chociaż rewolucyoniści przeszukiwali bibliotekę i porozbijali szafy. Także w Monachium ostrzeliwano 9-go listopada z karabinu maszynowego b. nadworną i państwową bibliotekę. Ślady ostrzeliwania widoczne są w oddziale muzycznym i rękopisów. Zbiory pozostały nieuszkodzone.

Kwartet instrumentalny. Nieznany dotąd utwor młodzieńczy Fr. Schuberta, został odnaleziony w jednym z niemieckich domów, kompozycja ta ma charakter lekki, co wskazuje już sam dobór instrumentów: flet, gitara, altówka i wiolonczela.

NEKROLOGJA.

Zmarli w ubiegłym tygodniu:

Antoni Spatt ur. w r. 1860, po ukończeniu konserwatorjum wiedeńskiego zajmował miejsce w orkiestrach tamtejszych, w roku 1893 podczas międzynarodowej wystawy muzycznej należał jako I. flecista do orkiestry wystawowej Wszedłszy w łączność z dyr. H. Jareckim, pod którego dyrekcją wykonano wówczas „Halkę“ Moniuszki, został zaangażowany do Lwowa i tu na stanowisku pierwszego flecjasty doczekał się 25-letniego jubileuszu pracy swej zawodowej. W konserwatorjum Tow. muz. zajmował posadę nauczyciela gry na flecie. Był to artysta pierwszorzędny, pewny, rutynowany, niezmiernie obowiązkowy, słowem: wzorowy. Jako człowiek cieszył się ogólną sympatją, pozostawia też szczery żal po sobie.

Paulina Lachner-Kościelecka niegdyś uczenica Ludwika Marka, pianistka pod względem technicznym wysoko wykształcona, cieszyła się opinją bardzo starannej i pracowitej nauczycielki gry na fortepianie. Śp. zmarła pochodziła ze słynnej niemieckiej rodziny muzyków.

Cześć ich pamięci!

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.